Die ästhetischen Tendenzen Harsdoerffers

(I. Teil).

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

von der philosophischen Facultät

der

Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

nebst den beigefügten Thesen

öffentlich zu verteidigen

am 12. August 1903

von

Albert Krapp

aus Ortelsburg in Masuren.

Opponenten:

Hr. cand. phil. Johannes Reiske.
- cand. phil. Friedrich Behrend.
- Dr. phil. des. Willy Manthey.

Berlin.

Druck von E. Ebering.

Mittelstrasse 29.

Mit Genehmigung der hohen philosophischen Fakultät gelangt hier nur ein Teil der eingereichten Arbeit zum Abdruck. Die ganze Abhandlung erscheint in den „Berliner Beiträgen zur germanischen und romanischen Philologie“ (Berlin, E. Ebering).

Schon öfters ist darauf hingewiesen, dass die Nürnberger Dichter des Pegnitzordens in mancher Hinsicht als Vorläufer von B. H. Brockes gelten können, vor allem in der Art ihrer Naturbetrachtung, und wenn Gervinus als Errungenschaft des Hamburgers die „Emanzipation der Sinne“ preist, so sind hier in aller Deutlichkeit schon ähnliche Neigungen zu spüren. Freilich trat die Natur und die Freude, die sie den Sinnen gibt, nicht so stark und einheitlich auf. Brockes, gleich seinem Freund Reimarus nur äusserlich mit der gläubigen Kirche verbunden, sah in ihr „die allererste, herrlichste und sicherste Offenbarung Gottes“. Er verstand den Naturgenuss sinnend auszukosten, und sein ländliches Ritzebüttel bot ihm vielfache Erquickung. Die Nürnberger Freunde liebten es, auf der in die Pegnitz hervorragenden Halbinsel des Poetenwäldchens zusammenzukommen, bis der Besitzer ihnen dies Vergnügen sperrte. Gras, Blumen, ein fliessender Bach und Vogelgesang waren der beliebteste Gegenstand ihrer „Lustgedichte“. Später gründete man als eigenes Besitztum den noch heutigen Tags wohlbekannten Irrhain zu

---

Ausser Tittmanns Nürnberger Dichterschule von 1847 ist H. bisher hauptsächlich von Borinski, Poetik der Renaissance, behandelt und von Bischoff, Festschr. d. Pegn. Ordens 1894, der die genannte Bibliographie nebst viel Biographischem giebt. Andere Abhandlungen, wie die kritiklos den Trichter ausschreibende Diss. von Popp. „Aber d. Begriff d. Dramas i. d. deutschen Poetiken d. 17. Jahrh.“, sind kaum zu verwenden.

einer Zeit, als der Orden herangewachsen war und seinen Einfluss auf das Stadtregiment ausübte. Damals aber hatte er schon jede literarische Bedeutung verloren; der vergrösserte und geschlossene Orden gilt weniger als der anfängliche, nur aus wenigen Gliedern bestehende Freundschaftsbund. Harsdoerffer und Clajus, die beiden Freunde, wie das „Pegnesische Schäfergedicht“ sie vorstellte, waren die Seele des Bundes, der über das Halbdutzend Mitglieder kaum herausging. Rist hatte sein eigenes Zentrum, und Birken trat als bestimmter Charakter erst nach H's. Tode auf. Die wichtige Epoche endet eigentlich mit dem Jahre 1650. Clajus verstummte und nahm zugleich einen anderen Wohnsitz. H. wurde immer mehr ein schreibfertiger Kompilator, von dessen späteren Werken nur noch der 3. Teil des Trichters sich interessant erweisen kann. Was für literarhistorische Verwertung in den beiden sehr dürren Bänden der Sonntagsandachten noch geeignet ist, stammt aus früherer Zeit. Denn H. verschmähte es nicht, auch sich selbst auszuschreiben, wie er zahllose andere Verfasser, euphemistisch gesagt, „zu beliebtem Nutzen“ wiederholte. Clajus war der arme und frommeTheologe, der die Heilsgeschichte und ihren göttlichen Träger in schwärmerischen Schilderungen pries, bis der Born plötzlich versiegte. H., aus reichem Geschlecht, hatte früh in eigener Anschauung die romanische Kultur kennen lernen und durch ausgiebig genossenen Unterricht den Grund zu seiner umfangreichen Belesenheit legen können. Persönliche Beziehungen verknüpften ihn dann mit den vornehmsten Mitgliedern der italienischen Akademien, und andererseits mit den „gutgesinnten“ Männern Deutschlands. Seinen Zeitgenossen galt er als der eigentliche Vertreter der Nürnberger Kunst, obwohl er sich weniger als Clajus gestimmt fühlte, rein dichtend

zu produzieren. Sein Interesse galt dem Roh-Stofflichen der Erzählung in besonderem Masse, und dies in nur referierender Weise, ohne Eigenes bieten zu können. Oder er bearbeitete Bücher zur Belehrung, ebenso gut über Physik als über den besten Briefstil handelnd, ohne strenge Wahl ausschreibend; so auch, wenn es galt, Regeln der Dichtkunst zu geben. Oft unter dem Drucke seiner Belesenheit, oft auf fremde Autorität hin, holte er hervor, was ihm an dem Orte gerade zu passen schien, ohne die Verbindlichkeit zu prüfen. In dieser Hinsicht verdient der poetische Trichter seinen schlechten Ruf. Nicht als ob er in einer plumpen Popularisierungstendenz geschrieben wäre, den Namen hat H. bald selbst hinterdrein verabscheut, wie dies Borinski klar auseinandersetzt. Mangelnde Kritik bei Aufnahme der Regeln paart sich mit der Unfähigkeit, zu disponieren. Der Inhalt müsste gesäubert und neu geordnet werden, selbst wenn man im Sinne des Trichters reden wollte. Und so herrscht Kritiklosigkeit auch in H's bekanntem grossen Magazin, den Frauenzimmergesprechspielen. Neben der stofflichen Wiedergabe aus den vielen Novellensammlungen wollen sie Unterricht über die verschiedensten Gebiete und Raum für beiläufige oder systematische Aeusserungen geben, die ihm für das Wesen der Künste bemerkenswert erschienen, und schliesslich bilden sie den Unterschlupf für seine Dichtungen. Er war nicht der erste, der solche Gesprächspiele zusammenstellte. Da seine Vorbilder an Zahl bedeutend waren, überbot er sie an Reichhaltigkeit. Zwei Momente bestimmen diese Gattung, die gesellige Unterhaltung und die geordnete Behandlung des Gegenstandes zur Erlernung oder zur Uebung. Die eleganten Dialoge der Humanisten fallen hier fort; sie dienen höheren Zwecken wie ihre klassischen Vorbilder. Doch näher

liegen immerhin die Uebungen des römischen Gastmahls, wo dem Verfehler der Antwort die salsa potio drohte, oder der griechische Brauch, der dem Auflöser des Rätsels die besten Bissen sicherte. Und man vermutet, dass auch schon die Schulmeister des alten Rom Unterhaltungen zusammenstellten, um dem Zögling Wortgebrauch und Grammatik einzuprägen, dasselbe Mittel, das reichlich angewendet wurde, als es in Deutschland galt, dem jungen Studenten vor allem den ungehinderten Gebrauch der lateinischen Sprache zu verschaffen. Der Beanus erfuhr zugleich, wie er mit den verschiedenen Graduierten der Universität zu verkehren habe und wie er sich zum Studenten entwickeln könne, der den Büchern und allen Bräuchen gerecht sei, während sich ihm die für den Umgang notwendigen Redewendungen darboten. Denn jedes deutsche Wort wurde mit einer Geldstrafe belegt. Für minder elementaren Unterricht wurde der Dialog reichlich in Italien verwertet. Sei es dort Niccolo Niccoli, der als zweiter Sokrates den Geist der besten Jugend zu schärfen suchte, sei es wenn der Verfasser des Cortegiano in seinem Gespräch ein erzieherisches Ideal verbreitete, das über die Jahre der Jugend hinausging. Aber den älteren kraftvollen und lodernden Generationen folgte eine leicht bewegte höfische Gesellschaft; sie wünschte ihre Geselligkeit durch spielende Veranstaltungen zu beleben, nichtige Gegenstände in oberflächlicher Unterhaltung zu berühren, wobei Anforderungen nur an Aufmerksamkeit und schnellen Witz gestellt wurden. Ringhieri's Cento Giuochi ersetzten das Paradiso degli Alberti, fanden Beifall und Nachahmer, wie Bargagli oder Assarini. Man gab Spiele, die nur für den galanten Verkehr berechnet waren, also vor allem Rücksicht auf die Damen nehmen mussten. Doch bestand bei

den Frauen ein gewisser Wetteifer mit der männlichen Bildung, so dass auf ihre Teilnahme grosses Gewicht gelegt ward, als die Senesische Akademie, die wie die anderen schulgemässe Rede und geschickte Conversation pflegte, ein Mustergesprächbuch herausgab. Auch die französische Gesellschaft lernte das jeu de conversation kennen, und als H. seine Gesprächspiele kompilierte, konnte er ausser den zahlreichen italienischen Mustern auch die Maison des jeux benutzen. In Frauengesellschaft wird ein Gespräch unter Androhung von Pfändern aufgegeben: hierin erblickt H. das Wesen des Gesprächspiels. Der Gegenstand muss sorgfältig gewählt werden, damit das Frauenzimmer mitreden kann und darf, andererseits aber die Behandlung nicht zu leicht sei, dem Motto gemäss: „Es nutzet und behagt", „Mit Verstand kurzweilige Reden zu führen," werden alle Gebiete herangezogen und „spielsweise" auseinandergezerrt. Fühlen sich die Teilnehmer geschickt genug, so treten noch Erschwerungen hinzu, die etwa in dem Verbote eines bestimmten Buchstabens bestehen. Man hat sich gewöhnt, H. kurzweg als den „Spielenden" zu charakterisieren, obwohl er diesen Namen nur aus äusserlichen Gründen erhielt, kurzweg von dem Titel des Werkes, das ihn zur Aufnahme in die fruchtbringende Gesellschaft empfahl. Und wenn er dann eine Rede vom Spiel schrieb, so folgte er nur dem Brauche der italienischen Akademien, wo Name und Emblem in hin und her gewandter Rhetorik erklärt werden mussten. Zudem, wenn in einem Bunde patriotischer Männer jeder einen Namen erhält, ist es nicht für gewöhnlich so, dass er zwischen seinem Namen und seinem Tun irgend eine Verbindung herzustellen sucht?

Dennoch ist von dem eigentlichen Spieltrieb, den unser grosser Aesthetiker später theoretisch begründet

hat, bei H. schon etwas zu spüren. „Alle Sachen, so ohne Mühe und Arbeit, aus sonderem Belieben herfliessen, werden Spiele und Spielen genannt.“[1] „Noch weniger ist des Spielenden Vorsatz, mit diesen Spielen grosses Gelt zu gewinnen, weil er gleichsam mit sich selbsten spielt und seine Lust mit grosser Bemühung erkaufen muss.“[2] Ein gewisser Spieltrieb ist ihm eigen. Er spielt gern mit den Wörtern, ihren Sinn im Handumdrehen verschiebend; das Gedicht, in dem er bemüht ist, durch alle Zeilen das Wort Spiel anzuwenden, zeigt es am deutlichsten[3]. Doch gerade das Wesentlichste der Schillerschen Theorie, dass sich Sachtrieb und Formtrieb vermählen sollen, fehlt bei ihm auffallend genug. Die lebhafte Neigung zum Stofflichen, die er besitzt, und andererseits die zum rein Formalen, treten stets gesondert auf. Die Kraft, sie zu verbinden, fehlt. Hier die Vorliebe für ältere Novellen und „neulich beschehene Historien“, mögen sie in Worten oder auf einem Wandteppich dargestellt sein, wobei die Darstellungsart keine Rolle spielt — dort romanische Verskünste, denen der Inhalt fehlt. Das „forma dat esse rei“ bei Erörterung der Form der Gesprächspiele hat nur den Wert eines beiläufigen Citates.

Unsere Untersuchung hat sich also davor zu hüten, alles über die Künste Vorgebrachte ernst und für H. verbindlich zu nehmen. Die vielen abgeschriebenen Gattungslehren und Vorschriften gelten garnicht. Borinski hat diese Widersprüche mit der eigenen Geschmacksmanie schon richtig betont. Opitz, den H. wegen seines geringen Erfindungsvermögens niedrig einschätzt, und

---

1. IV, N 449. Römische Ziffern ohne Zusatz verweisen immer auf die betreffenden Bände der Gesprächsp.

2. VIII Vorr.

3. VIII Klingreimen an den Spielliebenden Leser.

den er auch nur als den allerersten Anfang einer neuen Kunstzeit ansieht, heisst bei ihm nichtsdestoweniger der „Selig Gekrönte.“ Nicht nach Regeln der Poetik müssen wir H. betrachten, sondern nach Wahrnehmungsgebieten, die als solche eine elementare Aesthetik geben. Dabei zeigt sich, dass er mehr als einmal mit besonderer Liebe betont, was ihm wirklich am Herzen liegt, in einer Weise, die sich von dem sonstigen nackten Citieren abhebt. Die andern als aesthetischen Momente seiner Kunstbetrachtung werden hierbei als Trübungen und Störungen auftreten.

Ich stelle zunächst zusammen, was mir von Einwirkungen H.'s auf die spätere Generation bekannt ist. Mit Zeitgenossen, so mit Rist, der ihn mit weit stärkeren Lobgedichten beehrte, als sonst üblich, und mit Moscherosch [4], pflegte er regen Gedankenaustausch. Rist's Monatsgespräche sind durch die Gesprächspiele beeinflusst. Balthasar Schupp ermahnt in den „Lehrreichen Schritten“ seinen Sohn, er möge seine „recreation“ in solchen Spielen suchen, wie H. sie aufbringe, der mehr ausgerichtet habe als ein ganzes Regiment Schulfüchse. [5] Und so geht der spätere Göttinger Pädagoge Tolle in seinen allegorischen Dramen auch von H. aus. [6]

Der junge Hofmannswaldau liest mit Eifer H.'s Gedichte, bevor er mit eigenen Produktionen hervortritt. Er schreibt ihm September 1649 einen enthusiastischen Brief: „Dieweil ich in den sogenandten Gesprächspilen etwas dergleichen gefunden, so mir im Deutschen für diesem niemals für augen kommen, indem ein grosses teihl desjenigen, was bei den ausländern in Wissenschaft und künsten, sinnreich, anmutig und möglich

4. Reifferscheid, Quellen zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland während des 17. Jahrh., Brief Nro. 518 u. 520.

5. Bischoff, p. 120.

6. Vergl. Koellner Diss. Göttingen 1894.

zu finden, nunmehr in einem kurzen begrife unserem vaterlande mittgeteilt worden". Und er benutzt diese Gelegenheit, um ihm seine ersten Versuche zu unterbreiten. „Die Reimkunst betrefende so habe ich gleichfahls einen kleinen Versuch gethan" [7]. Hofmannswaldau wurde der erste Vertreter der Schwulstschule. Quirinus Kuhlmann, dieser wirre Glaubenswanderer, der zu Moskau verbrannt wurde, nachdem er vor Papst und Sultan gestanden hatte, um sie zu seinem „Kuhlmannstum" zu bekehren, hat sicher von dem Nürnberger Kreise frühe Anregungen erhalten. Seine ersten Schriften verraten schon im Titel eine grosse Aehnlichkeit mit Schriften H.'s und Dilherrs, trotzdem er 50 Jahre jünger war als diese. Birken, den H. protegiert hatte, war sein Gönner. Bei den ekstatischen Versen, die so viel Unsinn neben Schönheit enthalten, fällt uns die Art der Nürnberger ein: „Den dort di Krone sol der Lebens-krone krönen, Mit derer Kron umkrönt di Gottgekrönte Schaar, da hier di Kron umkrönt, so Kron- und Thronreich war, Der muss die Kronen-Kron, di Beten krönt, entlehnen".[8] H. erteilt er das allergrösste Lob. In der „Tugendblume" nennt er die Gesprächspiele einen Blumengarten, im „Geschichtsherold" widmet er ihm eine Lobrede. „Hast du nicht auch disem Fürsten folge geleistet, o du Fürst Teutscher Wolredenheit deiner Zeit Georg Philipp Harsdoerffer!" Wie er sich an den Pietismus Dilherrs anschloss, so galt ihm H.'s Sprache als Muster. H. schrieb 1653 das erste deutsche Aerarium poeticum in „Lob und Prob teutscher Wolredenheit". Im nächsten Jahre folgte Tscherning mit seiner Schatzkammer, die aber auf H.

---

7. Mitgeteilt von Ettlinger in der Ztschr. f. vergl. Literaturg. N. F. 4 samt H.'s überaus liebenswürdiger Antwort, wie er auch Gesp. VI, Zugabe 61 sagt: „C. H. ein vornehmer Teutscher Poet."

8. Himmlische Libesküsse p. 52.

keine Rücksicht nimmt.[9] Jedoch in den 60er Jahren, also als die sog. Schwulstschulen herrschen, ist der Einfluss der H.'schen Sammlung stark zu spüren. Solche poetische Hilfsmittel erschienen damals zahlreich. Am umfangreichsten und verbreitetsten war Treuers „Deutscher Dädalus" von 1660 [10], dem an Reichhaltigkeit die Sammlung von Lob und Prob kaum zu vergleichen ist, so wohl was die Zahl der Artikel als auch die Fülle der Ausdrücke anbelangt. Doch ist unverkennbar, dass sowohl äusserlich als auch stilistisch ganz die Weise weiter geführt wird, die H. aufbrachte. Für Abendröte wird angegeben: „Di Saffrangelbe Purpurhelle, buntbemahlte, rothgefärbte, Liechtervolle, Farbenvolle, durch und durch mit Licht gefärbte, umb und umb gefeuerte, Feuervolle, Flammenvolle, rothe Roethe". So viel Epitheta hat freilich H. nicht, er sucht ganze Sätze zu geben. Doch wenn Treuer vom Aal sagt: „der schlüpfrige, gleichgeschlangte, Schlangengleiche, walzige, glatte, schuppenlose, schlüpferig-schnelle", so sehen wir, dass H.'s Art nur fortgeführt wird, der sagt: „der Aal ist schlüpferig, glittschend, glatt, flüchtig, windet und zwinget sich durch die Faust, dringt durch den dichten Sand". Der „Jüngst-Erbaute Hoch-Teutsche Parnass" von Gottfried von Peschwitz dagegen schreibt die Artikel H.s Wort für Wort ab [11] und erweitert sie nur etwas durch Citate aus Opitz und andern Dichtern. Auch Haugwitzens Prodomus Poeticus kennt und schätzt H.

---

9. Goedeke setzt eine Ausgabe für 1654 an. Bekannnt ist wohl nur die von 1658, die keine Merkmale einer zweiten Ausgabe trägt.

10. Goedeke kennt nur die Ausgabe von 1675. Franck A. D. B. gibt eine für 1660 an. Dass vor 1662 eine vorhanden gewesen sein muss, geht aus dem Freinsheimschen Widmungsgedicht in Bergmanns Aerarium von 1662 hervor.

11. Jena 1663.

Kindermanns „Deutscher Poet“ von 1664 zeigt ein eifriges Studium des Trichters. Gottfried Wilhelm Sacer lässt seine „Nützlichen Erinnerungen wegen der Deutschen Poeterey“ [12] aus „Herrn Opitzens, Herrn Harsdoerffers, Herrn Ristens, Herrn Tschernings, Herrn Schottels und anderer vornehmer Poeten Anmerckungen erwachsen“, und p. 58 wiederholt er wörtlich: „Ein Poet muss (dass ich mich des Herrn H.s Worte gebrauchen mag) so wol eine schwartze Kohle aus der Höllen gleichsam zu entlehnen wissen, die abscheulichen Mord-Greuel eines bejammerten Zustandes auffzureisen; als eine Feder aus der Liebe Flügel zu borgen, die herzbeherrschende Süssigkeit einer anmuthigen Entzuckung zu entwerffen“. Sacer ist der Satiriker, der als der wahrscheinliche Verfasser des „Reime dich, oder ich fresse dich“ [13] die Plattheit der zurückgebliebenen Zeitgenossen geisselt. Caspar von Stieler, dem nach Kösters Untersuchung die „Geharnschte Venus“ gehört, kennt 1680 H. sehr wohl. [14] So blieb H. infolge der Wirkung der Schwulstschule in Geltung, freilich wurde er früher abgetan als diese. Als Neukirch 1695 seine Sammlung begann, nannte er vor dem Dreigestirn Hofmannswaldau, Lohenstein und Gryphius nur Tscherning, Dach, Fleming ausser dem grossen Opitz. Wernicke verfolgte die Nürnberger, insbesondere H., von Anfang an mit seinem Spott, während er zunächst Hofmannswaldau und Lohenstein als Grössen noch achtete.

„Den Teutschen Pegasus setzt Opitz erst in Lauf Und Gryph verbesserte, was an ihm wurd getadelt; Hernach trat Lohenstein und Hofmannswaldau auf, Die

---

12. Alten-Stettin 1661.
13. Northausen 1673.
14. Willmut Vorrede.

unsre Dichter-Kunst wie ihren Nahm geadelt. Die setzten Zier und Pracht zu jenes Eigenthum: Der hat den ersten zwar, doch die den grössten Ruhm“.[15]

Er nennt Deutschland „Hofmannswaldaus Vaterland“[16]. H. war ihm dagegen von Anfang an der „gewisse Postillenschreiber“, der alles von Andern abgeschrieben habe.[17] Seine Klangsucht machte er lächerlich, „das Aug' ein Stirn-Gestirn, die Au die Bühn der Bienen“[18], und ebenso seine Farbenpracht.[19] So eiferte er schon zu einer Zeit, wo die Vorliebe für den Schwulst noch nicht gebrochen war. Erst einige Jahre später begann er diesen für abgetan zu erklären, und suchte in zahlreichen und viel verbreiteten Polemiken eine natürlichere Dichtweise heraufzuführen.

Begriff der Kunst.

Wir wollen den vagen Gedanken ausser Acht lassen, in dem H. der Natur bisweilen die Kunst gegenüber setzt als die Summe alles durch Menschenfleiss Errungenen. Die Kunst stehe höher als die Natur, könne sich aber von dieser nicht emanzipieren. Bei anderer Gelegenheit wird sich zeigen, dass er ein künstliches Produkt dem frischen Erzeugnis der Erde vorzieht. Wir fassen den Begriff der Kunst ins Auge, der es mit der Dichtung zu tun hat. In der modernen Idee des Künstler-

15. Ueberschrifte VII, 128.
16. V, 95.
17. I, 4,
18. V, 82.
19. V, 85.

tums steht H. uns schon ziemlich nahe, wenn wir den Künstler als den betrachten, in dessen Gehirn die Visionen auftauchen. „Gleich wie die Poeten ihre Entzuckungen in dem Haupte leiden; also haben selbe Mahler in den Händen“ [1]. „Der Poet handelt von allen und jeden Sachen, die ihm vorkommen, wie der Mahler alles, was er sihet, bildet; ja auch, was er nie gesehen als in seinen sinnreichen Gedanken: Deswegen wird er auch ein Poet und Dichter genennet, dass er nemlich aus dem, was nichts ist, etwas machet“ [2]. Zwischen dem Redner und dem Poeten wird nicht ein Unterschied der Steigerung gemacht, wie Borinski meint, [3] — ebensowenig dass jener praktische Zwecke verfolge, dieser aber nicht, denn wir sehen ja stets, wie gerne H. Nutzzwecke mit einem Gedicht verbindet, sondern er legt den Unterschied in die Persönlichkeit, nicht in die Mittel der Kunst. Die Mittel sind kaum verschieden: „Diesem nach ist die Poeterey und Redkunst mit einander verbrüdert und verschwestert, verbunden und verknüpfet, dass keine sonder die andre gelehret, erlernet, getrieben und geübet werden kan“ [4]. Wohl bedient sich der Redner auch „zuzeiten der poetischen Wortgleichung, und solcher Figuren, welche ihm mit dem Poeten gemein sind. Der Dichter aber führt eine ganz andere Art, indem er gleichsam aus etwas nichts bildet“ [5]. Der eine hat die Art, die Dinge so zu nehmen, und ist ein

---

1. I, 107. Die römischen Ziffern meinen immer die Bände der Gesprächspiele.

2. Trichter p. 3.

3. p. 207. Der Poet unterschiede sich durch überspannte Bildlichkeit. Dagegen Lu. Pr. 101, 108; Trichter 110.

4. L. u. Pr. Vorr. Uebrigens sagt Borinski auch p. 209 „Zum rednerischen Blumenwerk, das die Poesie mit der Rhetorik damals gemeinsam hatte.“

5. Trichter 101. Druckfehler „nichts etwas.“

Rhetor, der andere nimmt die Dinge so und ist ein Dichter. Die Kunst ist weit entfernt von blosser guter Stilistik, selbst wenn man all die einzelnen dichterischen Mittel vortrefflich anzubringen weiss, die beiden, dem Rhetor und dem Poeten gemein sind. „Zum Poeten ist eine natürliche Fähigkeit und gleichsam angeborene Geschicklichkeit von nöhten. Es ist bekant, dass vortreffliche Redner keine gute Poeten, und hinwiederum die Poeten selten gute Redner geben", sagt er in Trichter II, 1 und schliesslich in der Vorrede zu L u. Pr: „Dieses aber ein Gedicht, das Feuer und Geist hat, zu Papier zu setzen, muss von höherer Eingebung herflüssen". Und so sagt er in dem Gedicht, in dem er die Muse zu sich herniedersteigen lässt, um ihn von niederer Tätigkeit abzuhalten: „die der Poeten Geist macht überirdisch brennen, dass sie durch mich entflammt, Wort gleich dem Feuer führen- entzukket ausser sich, beseelen Felsen-Stein, und halten oft der Flut hellschlankes Wallen ein Wann sie des Pövels Hertz mit Donnerreden rühren."[6] Es ist lehrreich, kurz zu vergleichen, wie sich von Scaliger an das Wesen des Dichtertums darstellt, wie es sich durch Abweichen von Scaliger allmählich in unserm Sinne ausbildet. Scaliger kennt keine Vision des Künstlers, die auf geheimnisvollem Wege auftritt. Das Produkt wird nicht als ein plötzlich bestehendes malerisches oder klangliches Gebilde aufgefasst, sondern es beruht nur auf einer Nachahmung der Natur. Kunsttrieb des Menschen ist eine Seite des allgemeineren Nachahmungstriebes, und Erfindung ist Wiederspiegelung der Natur. „Imitationem universae poeseos finem esse".[7] Das Wort „inventio" spielt bei Scaliger keine

---

6. V. 32 ff. VI. Anh.
7. Septem libri Poetici p. 27.

Rolle und ist dort vollständig gemieden, wo es sich um die Erklärung des Dichterischen Prozesses handelt.[8] Der „Erfindung" würde am ehesten „Idea" entsprechen, und damit kommen wir auf das Wesen des Unterschiedes. Idea heisst eigentlich Urbild. Ein äusseres Urbild ist gemeint, dass im Geiste des Künstlers einen Abdruck hinterlässt. „Iccirco liber hic Idea est a nobis inscriptus, non iccirco quia cum Platonicis verser in errore, ut putem a rebus ipsis verba natura sua concreata esse: sed quia res ipsae quales quantaeque sunt, talem tantamque non illae, sed nos efficimus orationem"[9]. Also ganz deutlich: Unter dem Eindruck der Dinge, die um uns herum sind, bilden sich die Worte. Wenn er auch nicht so weit geht, wie die auf Plato fussenden Realisten, sondern innerhalb der Scholastik zu der Gruppe der Nominalisten gehört, so spielt doch die Gehirntätigkeit des Dichters nicht die Rolle, dass er von eigenem Erfinden reden möchte. An Stelle des Erfindens kennt er eine Tätigkeit, die mehr Aehnlichkeit mit dem Nachahmen hat. Auch Scaligers „Genius" ist ein äusseres Werkzeug, das sich nur zeitweise dem Menschen nähert. Wenn die Frage gestellt wird, warum denn jene auf die Nachahmung gegründete dichterische Tätigkeit eintritt, so antwortet Scaliger: Quaecausa est: ut ad scriptionem, aut commentationem nunquam accingamur, nisi ab ipsum Genio invitati: qui nobiscum intus loquitur, neque auditur ostendens divinitatis late patentes campos in animis nostris"[10]. Dieser Genius lädt uns ein und vermittelt die Leitung. Wie sehr Scaliger alle solche Vorgänge grob nach dem Schema der Scholastik nimmt, erhellt aus der Stelle: „quamobrem ab ipsis rebus (sc.

---

8. Es kommt vor z. B. p. 46.
9. p. 201.
10. p. 293.

verba) formam illam accipiunt, qua hoc ipsum sunt quod sunt"[11] Und der Dichter zeichnet sich in seiner Person durch nichts weiter aus, als dass er gewisse accidentelle Eigenschaften haben soll: prudentia, varietas, efficacia, suavitas.[12] Auf Opitz hat aber hier mehr als Scaligersche Ideen Ronsard eingewirkt, der den dichterischen Prozess schon mehr als aus dem Individuum fliessend ansah. „L'Invention n'est autre chose que le bon naturel d'une imagination concevant les idées et formes de toutes choses qui se peuvent imaginer, tant celestes que terrestres, animées ou inanimées, pour après les représenter, descrire et imiter"[13]. Hier steht der Mensch schon allein im Centrum, seine „Imagination" ist die fruchtbare Quelle. Ronsard, der sonst die Gattungen der Alten zu konservieren und fortzupflanzen strebte, macht den Fortschritt in der dichterischen Persönlichkeit, Opitz übernahm diese Stelle fast wörtlich[14], er änderte jedoch imagination in „sinnreiche Fassung" und setzt hinzu: „darvon in seiner Idea Scaliger ausführlich berichtet". Dann geht er sofort zu der „Abteilung" über. Im „Beschluss dieses buches" aber kommt er auf Ovids „est deus in nobis" und auf die göttliche Begeisterung Platos, dem der Dichter ein willenloses Werkzeug war, das in der Erhebung zu den thronenden Göttern seinen menschlichen Leib verloren hatte. Opitz fasst das Wesen des Dichters weniger einheitlich auf als Ronsard, wie er sich schon auf die Maximen verschiedener Persönlichkeiten stützt und unter dem Banne der glänzenden Erscheinung der bewunderten Holländer steht, die, dem

---

11. p. 201.
12. p. 286.
13. ed. Elz. p. 322.
14. p. 19 ed. Braune

philologischen Studium ergeben, Aristoteles und Scaliger beobachteten. Dass er „von sinnreichen Einfällen und Erfindungen sein, ein grosses, unverzagtes Gemüte haben, hohe Sachen bey sich erdencken können muss", weist wieder mehr auf die blosse Forderung grosser Geistesgaben hin, die sich mit der Forderung einer gewissen Begeisterung verbindet. Die ersten Dichter waren ihm Kündiger der Weisheit, die ewige Wahrheiten kannten und wiedergaben. Vida redete schon als Priester vor Apoll und den Musen; fast stets sagt er vates für poeta [15]; doch überall suchte er als Humanist das antike Kostüm anzulegen. Für die Begeisterung führte dann weiter Buchner das Wort, wiederum auf Ovid und Plato gestützt, sonst kaum Forderungen an den Poeten stellend. Bei H. tritt der anfeuernde Gott zurück, und der Poet beruht auf seiner eigenen Persönlichkeit. Der Poet ist ein Künstler wie der Maler. Wie dem Maler die Finger vor Bildungsdrang beben, so erleidet der Poet seine „Entzuckungen in dem Haubte". Sicher stellte sich H. diese Idee noch nicht so rein dar, wie wir sie möchten. Aber sie tauchte in der beginnenden Neuzeit hier zuerst auf, die Idee des Künstlertums. Die Elemente der Kunst jedoch müssen sorgsam gelernt werden. Erfolg stellt sich nur ein, wenn alle Anlagen vorhanden sind. Demosthenes habe „die natürliche Ungeschicklichkeit durch beharrlichen Fleiss überwunden, welches in der Poeterey schwerlich nachzutun sein solte" [16]. Dass der geborene Poet seine Kunst mit Eifer erlerne, wird ihm ohne Weiteres zugetraut. Das Augenmerk des Lernens wird in erster Reihe nicht sowohl auf grosse allgemeine Bildung gelegt, oder

15. De arte poetica.
16. Trichter II, 1.

gar auf Gelehrsamkeit, sondern wieder auf das Erlernen der Kunst. Der Dichter sollte mehr Virtuose als Gelehrter sein. Hier setzt H. die alte Tradition fort. „Ob nun wohl etliche zu wolermelter Kunst geboren, so ist doch die Kunst nicht mit ihnen geboren; sondern muss erlernet werden, wie alles, was wir Menschen wissen wollen“ [17]. Und „so wenig aber ein Knabe der eine gute Stimme hat, die Kündigung der Noten mit auf die Welt bringet, so wenig wird einer ohne vorhergehenden Bericht und Unterricht ein wohlklingendes Gedicht aufsetzen können“ [18]. Bevor er als Seidenwurm ein feines Gespinst geben könne, müsse der Dichter als Biene einsammeln. Der Geist des Dichters muss geschult werden, wie die Stimme des Sängers oder auch wie die Hand des Malers. Wie dieser stufenweise von leichten Anfängen zum schwereren fortschreite, so sollen die Uebungen des Dichters ihren Weg nehmen (L u Pr. 36 f.). An einer Stelle sagte er, dieser Vers zeige, dass der Verfasser bei keinem geringen Meister gelernt habe. Kunst und Kunstschule sind bei ihm nahe liegende Begriffe. Dass der Dichter durch Nachahmung anerkannter Muster lernen soll, hat schon Scaliger auseinandergesetzt. Es ist dies bei ihm die zweite Bedeutung der imitatio[19]. H. lehnt sich nun zugleich an das an, was in seiner Heimat Gebrauch gewesen war. Beginnen solle der Poet mit dem Erlernen der Rhetorik, die leichter sei; denn „so viel mehr natürlicher Neigung zu einer Sache erfordert wird, so viel schwerer ist, sie zu erlernen und zu fassen“. Und so hat H. viele Mühe darauf verwendet, dass der nötige Unterricht reichlich fliesse,

---

17. Trichter II, 2.

18. L. u. Pr. Vorr.

19. Die nicht erst durch Vossius entwickelt ist, wie Borinski meint. Sie findet sich gleichzeitig mit Scaliger schon bei Minturno.

und sich an seine Leser als ein Erzieher gewendet und fast als ein Schulmeister. „In allen Sachen soll man auf die höchste Staffel der Vollkommenheit zielen, man verbleibet dann noch wohl unter der Helffte", predigte er dem Publikum, als er die Fortsetzung seines Trichters drucken liess. Die Mahnung, dass es hauptsächlich der Jugend obliege, Poesie zu treiben, da Bejahrte selten Zeit und Lust hätten, ist weniger ernst gemeint als eine Wendung des antreibenden Lehrers. Gewiss forderte H. mehr Kenntnisse als die aus dem Gebiete der Kunst. Aber er verlangte keine schwere literarische Gelehrsamkeit, wie es sonst Sitte gewesen war, sondern ein reiches natürliches Wissen von allem, was uns im Leben entgegentritt, und die Fähigkeit, mit den einzelnen Wissensgebieten operieren zu können. „Wil der Poet von den Sternen, und dem Himmel, Gewülk, Blitz, Donner, Lufftzeichen, und ihrer Beschaffenheit reden, so muss er derselben Wissenschaft (gleich Kundigung) eigentlich und vollständig besitzen. Wil er von den Bäumen, Blumen, Früchten, Erdgewächsen und dergleichen reden, so muss er derselben Eigenschaft erlernet haben. Wil er von der Ehre, Reichtum, Schönheit, von den Tugenden und Lastern handeln, so muss er der Sittenlehren nicht unerfahren sein"[20]. Und oft sagt er, der Dichter müsse mit den Künsten und Handwerken vertraut sein. Woher hätte H. sonst auch den Stoff für die vielen Sinnbilder und für die „Gleichnisse" nehmen sollen. Ueber die Tätigkeit des Malers solle man Bescheid wissen, damit nicht etwa die Jungen lachen, „welche die Farben reiben". Es wird ganz aufgegeben, Tiefe der Gelehrsamkeit vorzuspiegeln, geschätzt wird die Ausdehnung des Wissens. Wirkliche

---

20. Trichter II, 31.

Beschlagenheit sucht er nur in der Sprachwissenschaft, die dem Poeten das Material geben sollte, um den patriotischen Kampf aufnehmen zu können, die ihm die reinen Worte geben sollte und die richtige Betonung.

Wenn nun H. einerseits die Kunst ziemlich rein auffasste, so wurde sie doch stets durch Strömungen gestört, die aus den Anforderungen flossen, welche er an jeden guten Bürger stellte. Das praktische Bild wird sich uns später zeigen. Aber auch schon in der Theorie trat diese Trübung ein; sie fand ihren Ausdruck in dem „et prodesse et delectare", auf das er sich stützte, wie Buchner und andere. „Tugendliebende Gemüter machen hierunter keinen wirklichen Unterscheid, indem sie in dem rühmlichen Belusten den wahren Nutzen und in dem Nutzen das unfehlbare Belieben erhalten"[21]. Und welchen Nutzen will er stiften? „Ein löblicher Poet schreibet allezeit solche Gedichte, die zu Gottes Ehre zielen, grosse Herren und gelehrte Leute belustigen, die Unverständigen unterweisen, der Verständigen Nachsinnen üben, die Einfältigen lehren, die Betrübten trösten, und der Frölichen Freude vermehren"[22]. Wie böse hier zerstört wurde, was sonst besser hätte gedeihen können. Wir müssen uns so von vornherein auf ein unangenehmes Gemisch gefasst machen.

„Dichtkunst" und „Poeterey".

Der eigentümliche Charakter der Produktionen H's. wird dadurch bezeichnet, dass der Poet, der Wort-

---

21. V, Notwendige Vorrede.
22. Trichter p. 8.

künstler, über sein Gebiet geht, und von den Nachbarkünsten Ausdrucksmittel entlehnt, so viele er sich aneignen kann. Denn es gibt keine gezogenen Grenzen, keine Mauern zwischen den Künsten. Niemand weiss, wo die eine aufhört und die andere anfängt. „Alle Künste hangen gleichsam als in einer Ketten aneinander, deren ein Glied in das andere geschlossen, und haben absonderlich zwar ihre vollkommenen Rundungen, jedoch ohne so dienstliche Stärkleistung. Die Reimkunst ist ein Gemälde, das Gemälde eine ebenstimmende Music, und diese gleichsam eine beseelte Reimkunst“ [1]. Alle Künstler sind Dichter; alle Künste beruhen auf der Dichtkunst und vereinigen sich in ihr. Die Dichtkunst beseelt den Reimer, den Maler und den Musiker.

„Die Erfindung, welchergestalt der Inhalt sich auf einander binden soll, wird durch die Dichtkunst angewiesen“[2]. „Die Dichtkunst ist eine Fertigkeit, aller Sachen schickliche Gestalt zu erfinden, beweglich vorzutragen und wohlständig auszubilden“[3]. Die Dichtkunst schliesst ein, dass der Künstler mit den Elementen seiner Kunst zu schalten versteht, aufzunehmen versteht, was vor ihm angewendet worden ist, aber auch dass er mit den Hilfsmitteln der fremden Kunst umzugehen weiss. Der Maler müsse die Dichtkunst beherrschen, d. h. gelernt haben, sich durch Figuren auszudrücken[4]. Wie der Töpfer aus einem Klumpen Ton das Gefäss bilde, so müsse auch der Dichter, d. h. jeder Künstler, etwas ausgestalten können, eine Fähigkeit, die der Poet sicher haben müsse. Die Dichtkunst bildet das Gefäss, die Poeterey gibt die Glasur hinzu. Die

---

1. III, 242. Derselbe Gedanke V, 16 u. 26; IV, 157; II, 304.
2. Trichter p. 10.
3. V, 16.
4. V, 8.

Dichtkunst ist die Grundlage, zu der die spezielle Kunst hinzutritt. So würde es also gar nicht so schwer sein, dass ein Mensch die Ausübung mehrerer Künste in seiner Hand vereinigte, wenn er nur die Fähigkeit hat, dreimal so viel zu lernen wie andere (IV, 91). Wie einerseits unklar die Vorstellung entstand, dass der Künstler die Gebilde in sich aufzucken sehe, so liegt dem Begriff der Dichtkunst ein Begriff des Künstlertums zu Grunde, eines durch Lernen ausgebildeten Künstlertums. Zugleich aber hat der Gedanke, dass das Sprechen durch Kunst überhaupt weiter gehe, als das Sprechen durch eine besondere Kunst, dass den Künstler nicht die Schranken eines besonderen Gebietes hemmen, die eigentümlichsten Folgen. Wie nun die Künste in eine Hand geraten, treten sie untereinander in ein verwirrendes Verhältnis. Die besondere Kunst in ihrer Reinheit geht verloren, und die Poeterey, „die reichlich geschmuckte Königin, welcher Thron über alle andere Wissenschaften hinaufgesetzet ist" (L. u. Pr., 112), wird in dieser Erscheinung zum Ausdruck der die drei Künste enthaltenden Dichtkunst. Szenische Aufführungen, denen Musik hilft, gelten als der Gipfel der Kunst. (V. 26.) In der speziellen „Poeterey" tritt zu der Dichtkunst noch die Reimkunst hinzu (IV, 12). Denn „Gedichte" können ohne Verse bestehen, sie involvieren nur irgend eine zusammenhängende Darstellung (IV, 15). L. u. Pr. 35: „dass auch die Poeten genennet werden, welche in ungebundener Rede Gedichte schreiben, und die, welche ohne Gedichte Verse machen, den Namen der Poeten nicht führen, sondern nur versificatores heissen"[5].

Der Poet also hat die Malerei und die Musik zu

---

5. Ebenso Lur.. P. 26.

berücksichtigen, er soll von Auge zu Auge und von Ohr zu Ohr sprechen. An seine Sinneswerkzeuge werden Anforderungen gestellt, mehr als sonst üblich waren, das Wesen der H.schen Poetik besteht darin. Die Sinne wollen angeregt und unterhalten, ja sie wollen gereizt sein, eine Neigung, die den Nürnberger Kreis verband. Wenn Birken freilich seine ersten Schäfergedichte die Erstlinge seiner Sinne nennt, so ist das eine Tirade, die er auch aus Opitz genommen haben könnte. H. aber sagt: V, 4: „Daher ist fast allen Menschen die Nacht beschwerlich, weil sie still und schwarz ist, das noch das Gehör, noch das Gesicht sich in gemässer Beübung erlustigen kan.“ Und die Erlustigung erstreckt sich weiter als auf Auge und Ohr, jedoch fehlt im Gegensatz zu vielen Zeitgenossen brünstige Lüsternheit. „Einer liebt ein schön Gemähl, der ander ein lieblich Gesang, der Dritte ein wohlriechende Blum, der vierdte ein Schleckerbisslein und der Fünffte etwas subtil und lindes zu betasten“[6]. Oder schaut nicht aus folgendem der Geniesser heraus: „Ich bilde mir vor schöne, weise Frauenhände, welche so mancherley grüne Blättlein untereinander mischen, und selbe mit Oel gelind, mit Essig zart, mit Salz angenehm machen, mit lieblichen Blümlein bestreyen, und mit gesunden Würtzelein umlegen“[7]. Die Erscheinung tritt auf, dass der Verstand ernste Tätigkeit meidet, weil er sie nicht bewältigen kann, und weil die Nerven ergötzt sein wollen. Daher geht hauptsächlich von den Eindrücken, die diese verlangen, die dichterische Tätigkeit aus. Denn wer ist sinnreich? Nicht nur die, „die viel ersinnen, erfinden und ausdenken können“. Auch

---

6. II, 90.
7. III, 77.

Apelles war sinnreich, „als er in eine subtile Linie noch eine subtilere gezogen“[8]. Und welche Rolle spielen nicht im V. Band der Gesprächspiele die Sinnkünste, so genannt, weil sie durch die äusseren Sinne die inneren[9] mächtig erregen. Der Verstand bleibt verworren und kraus, sprungfertig, aber nur auf kurze Ziele gerichtet. Nach Ausbildung eines künstlerischen Sehvermögens, nach Ausbildung des Gehörs trachtete H. Wie weit er kam, sollen wir sehen.

Malerei.

Bei H. begegnet uns der Ausdruck „Erfindung“ sehr häufig. Es ist ersichtlich, dass er im Ganzen an die Stelle von Scaligers „imitatio“ getreten ist, wenngleich auch bei der Autorität, die Scaliger genoss, die „Nachahmung“ nicht vollständig verbannt wurde, sondern in starrer Form weiter lebte. Aber wenn Scaliger sagte: „Nunc quid imitandum nobis sit, videamus. Igitur universum negotium nostrum in Res et Verba quum dividetur, verba ipsa et res partes sunt et materia orationis“[1], so lässt H. „von Worten, oder von den Sachen selbsten und ihren Umbständen“ die Erfindung hergenommen werden. Zwei Kapitel des Trichters II. handeln von diesen „Poetischen Erfindungen“, und schon im Trichter I. p. 10 ff. unterscheidet H. die Erfindun-

---

8. VII, 132.

9. Die „innneren Sinne“ können wir durch keinen präcisen Ausdruck wiedergeben.

1. p. 201.

gen danach, ob sie vom Worte her, oder aus der Sache, oder von den Umständen der Zeit und des Orts oder von einer Gleichnis her genommen werden. (Gleichnis gleich figura des Scaliger.) So spricht er, wenn er sich dem grossen Theoretiker anschliessen zu müssen meint. Für sich versteht er unter Erfindungen hauptsächlich die mechanischen Spielereien, deren Anwendung so beliebt war. Dass zum Wesen der Kunst eine Nachahmung gehöre, übernahm er als eine tote Selbstverständlichkeit, als einen schulmässigen Satz, den Ronsard und Opitz weitergeführt hatten, dem aber ein Gedanke hier fast schon fehlte[2]. Doch sobald seine Selbständigkeit sich regt, zieht er von seiner Neigung aus, wirkliche Gemälde abzuschildern, eine Verbindung und sagt, die Nachahmung bestehe in einer Beschreibung, wobei die Worte die Farben seien[3]. Bei Scaliger ist die imitatio rein begrifflicher Art. Wir kennen ja seinen philosophischen Standpunkt. Wir haben hier Gelegenheit, den scharfen Unterschied der gesamten Anschauung zu studieren, der zu Hs. Zeit sich gegenüber dem den antiken Dichtern entsprechenden Geschmack auszubreiten begann. Die psychischen Organe werden durchaus andere, das Verständnis der Antike muss schwinden. H. ist der erste, an dem dies in durchgehender Deutlichkeit zu sehen ist. Er möchte seine Werke mit vielen prächtigen Dingen schmücken. Scaliger denkt so: Artis autem opera multa sunt, Aedes, Ara,

———

2. z. B. Tr. p. 7: „Die Poeterey ist eine Nachahmung dessen was ist oder seyn könt.“ Wie stimmt damit zusammen: „Die aufgeblasene . . . Poeterey, die sich vielmehr bemühet, das natürliche Wesenbild zu verstellen als vorzustellen; ja, die Sachen anderst auszudichten, als sie nicht sind, und das zu erfinden, was nirgendwo befindlich ist“.

3. Tr. II, 8.

Urbs, Templum, Ensis, Jaculum, Aratrum, Navis, et eiusmodi, ut agger, alveus, fossae pinnae, propugnacula. Alterius generis, aedificatio, navigatio, proelium, foedus, altercatio, iudicia, mercatura, sacrificia, vota. Haec omnia, quae imiteris, habes apud alteram naturam, id est Virgilium. Die prägnantesten Gegenstände und Geräte, diejenigen, die für Wendepunkte des Lebens und für das Schicksal Bedeutung haben, sollen ihr genaues Bild in die Seele des Künstlers werfen, dieses dann leichte Abstraktionsprozesse durchmachen, um mit schwerer Bedeutung beladen, in dem Gedichte seine Stellung zu finden. So dachten die Alten, und so dachte Scaliger. Selbst da, wo mit den Mitteln der Poesie ein Gemälde beschrieben wird (ich berufe mich sogar auf den Schild des Achill), wird das Gemälde doch nicht wirklich als Gemälde aufgefasst, d. h. es soll uns keineswegs durch die schöne Form, feine Linie, Wunder der Farbe entzücken, sondern das Gemälde ist nur ein weiteres bequemes Mittel, um uns einen gedanklichen Inhalt zu geben, die Vorstellung von einem Seienden oder einem Geschehenden oder einem allgemeinen Begriff. Der Schild des Achill ist schliesslich nichts als ein bequemes Mittel, so und so viele Verse zu sparen, mit minutiösen Beschreibungen der abgebildeten Dinge, und uns dennoch einen Begriff von der Erde zu geben und dem menschlichen Treiben, wie dies sich Homer darstellte. Die einzelnen Bilder, die Eroberung der Stadt, das Erntefest, die Weinlese, sind nicht nach malerischen Prinzipien als Vorwürfe für sich ausgesucht, und nicht so, dass sie sich in eine Komposition einfügen, deren die Teile zusammenhaltende Bande auf malerischen Dingen beruhen, sondern als eine auf sich beruhende Gedankenkette. So kehrt der antike Dichter im letzten Grunde stets wieder aus dem

Gebiet der Malerei in sein eigenes zurück. Der Gang ins Malerische ist ihm nur ein näherer Durchgang. Das Gemälde ist nicht nur eine Fiktion, sondern sogar eine Art Redefigur, ein bequemeres Ausdrucksmittel. So denken wir uns, die genauen Linien werden da schon auf dem Schilde stehen, und wenn wir genau hinsehen, würden wir sie erkennen, und wir beruhigen uns dabei. Wir sind die Getäuschten und glauben eine eingehendere Schilderung genossen zu haben, während der Dichter uns nur die allgemeinsten Züge hat sagen brauchen. Ebenso legt es Scaliger gar nicht darauf an, uns wirklich durch Gemälde zu erfreuen. Wenn es bei ihm heisst, die Dichtung soll ein Bild der Welt geben (ut pictura poesis), ist nur der eigentliche Ausdruck, der sonst hierfür gebraucht wird, imitatio, etwas modifiziert. Denn ein Gemälde fasst er nicht als Kunstäusserung durch Farbe, sondern als Kunst der getreuen Nachbildung. Wir haben es im ganzen mit einer andern Art des psychischen Schauens zu tun. Er zog Virgil dem Homer bei weitem vor, weil er ihn wirklicher, realistischer fand, „alteram naturam". Homers Verse sind ihm inepti, weil sie mit dem Leben weniger zusammenpassen, und Virgil war es nach seiner Meinung, der durch das Studium der Natur und durch richtigen Geschmack (judicio)[1] die Kunst zur Höhe zu führen wusste. Sätze wie: „Ita ennim Virgilii poesi evenisse censeo, sicut et picturis. Nam plastae, et ii, qui coloribus utuntur, ex ipsis rebus capessunt notiones, quibus lineamenta, lucem, umbram, recessus imitentur" (p. 285) geben den Begriff der imitatio nur etwas anders wieder. Nur die notiones seien gemeinsam, die Art der Nachahmung sei eine andere. Wenn es weiter

---

4. p. 538.

heisst: „quod in quibusdam praestantissimum inveniunt, et multis in unum opus suum transferunt: ita ut non a natura didicisse, sed cum ea certasse, aut potius illi dare leges potuisse videantur“, so soll damit nicht gesagt sein, wie der Maler die Natur leise nach malerischen Prinzipien abändert, möge auch der Dichter das Aufgenommene nach malerischen Prinzipien abändern, sondern der Dichter soll dem Maler parallel die Abänderung nach seinen eigenen Prinzipien vornehmen. Auch H. weiss: „Das Gemähl hat mehr Gleichheit mit der Deutung als das Wort, indem es eines Dinges wesentliche Gestalt zeiget, welche das Wort nicht ausdrucken kann, es sey dann ein Laut oder Ton“[5]. Der Maler rede die universellste Sprache, ebenso wie die „Deutkunst“ d. h. die Kunst, sich durch Gebärden zu verständigen, eine stumme Beredsamkeit genannt wird[6]. Aber ausser der „Würklichen“ kennt er eine „Wortmalerei“ (IV, 326), „ also soll auch der Poet mit fast natürlichen Farben seine Kunstgedanken ausbilden und muss eine schwartze Kohlen aus der Höllen gleichsam zu entlehnen wissen, die abscheulichen Mord-Greuel eines bejammerten Zustandes aufzureisen“[7]. Hier tritt das Verlangen auf, den Genuss eines wirklichen Gemäldes zu erhalten; die Augen wollen ergötzt sein. Ihm selber drückt die Muse ausser der Feder den Pinsel in die Hand (VI, Anh. V. 161), und in der Vorrede zum 3. Teil der Gesprächspiele entschuldigt er sich, dass er aller Farben der Wohlredenheit ermangele und keineswegs seine Feder mit dem Pinsel des Apelles vergleichen könne. Ganz natürlicherweise rücken so die Adjectiva in eine wichtige Stellung. „In-

5. VII, 96; ebenso V, 3.
6. VIII, 68 ff.; 79.
7. Lu. Pr. Vorr.

sonderheit sind die höchsten Farben die Bey- oder Ansatzwörter“[8]. Schon Ronsard hatte hierauf aufmerksam gemacht und Anweisung für ihren prägnanten Gebrauch gegeben[9]. H. folgt ihm, und wie er „die vielfältige Abwechselung der Wörter und Red-Arten“ vergleicht mit den „Opelen Farben Regenbogen, der seine bunten Farben in schöner Ordnung weiset“[10], sollen ihm die Epitheta die ins Auge fallenden Punkte der Beschreibung darbieten (IV, 319; Tr. 106), und besonders auch die kräftigen Wirkungen der Farben aufnehmen (III, 294). Bei Ronsard ist der Fortschritt gegen Scaliger schon sehr deutlich. „te façonnant en cecy à l'imitation d'Homere, que tu observeras comme un divin exemple, sur lequel tu tireras au vif les plus parfaits linéamens de ton tableau“[11]. Nicht mehr Virgil wird empfohlen, sondern Homer, der das weinfarbene Meer schaute und die auf goldenem Throne ruhende Morgenröte, der zwischen seinen Versen bunte Lichter glänzen lässt, sich aber hütet, ein Gemälde wirklich auszuführen. Auch Ronsard möchte hier von klassischer Prägnanz sein. „Tu fuiras aussi la manière de composer des Italiens. . . Tu te contenteras d'un epithète, ou pour le moins de deux.“ H. übernimmt jedoch von ihm nur die Forderung, dass das Beiwort wirklich etwas zu sagen habe. In diesem Sinne wendet er zusammengesetzte Adjektiva an (Tr. 106).

---

8. V, 31.
9. Ed. Elz. p. 325.
10. L. u. Pr. 68.
11. Ed. Elz. p. 324.

Thesen.

I.

Dreschers Conjektur für Parsival 27,17 (Zeitschr. 46,303) ‚sîn' st. ‚ein' ist abzulehnen.

II.

Haupt sucht mit Recht zweisilbigen Auftakt für Neithart abzulehnen.

III.

Ruskins Brief in der Times vom 30. Mai 1851 enthält noch nicht, wie Sizeranne behauptet, die wesentliche Formel des impressionistischen Plein-Airismus.

IV.

Ein vollständiges System von Kategorieen aufzustellen ist unmöglich.

V.

In Murners Narrenbeschwörung Vers 3016 muss es statt ‚fortrat' ‚fortiat' heissen.

Lebenslauf.

Ich, Albert Krapp, katholischer Religion, bin am 21. Oktober 1880 zu Ortelsburg in Masuren geboren als der Sohn des Amtsrichters Friedrich Krapp. Während der Kinderzeit starb meine Mutter, während der Studienzeit mein Vater. Das Gymnasium besuchte ich zu Braunsberg (Ostpr.) und wandte mich dann anfangs dem Studium der neueren Sprachen, später vorzugsweise aber dem der deutschen Philologie und der Kunstgeschichte zu. Das erste Semester verbrachte ich an der Akademie zu Münster im Sommer 1899, die übrigen mit Ausnahme des Sommers 1900, wo ich an der Faculté des Lettres zu Grenoble studierte, an der Berliner Universität.

Die Promotionsprüfung bestand ich am 9. Juli 1903.

Ich besuchte die Vorlesungen und Uebungen der Herren Andresen, Besson, de Crozals, Deiters, Dilthey, Hagemann, Hauvette, Herrmann, Jostes, Kappes, Lasson, Pariselle, Roediger, Roethe, Erich Schmidt, Schwering, Simmel, Tobler, Wilamowitz, Wölfflin. Drei Semester war ich ausserordentliches, und drei ordentliches Mitglied des Germanischen Seminars.

Allen meinen verehrten Herren Lehrern spreche ich den besten Dank aus, besonders Herrn Prof. Erich Schmidt, dem ich auch für gütige Fingerzeige und Besserungen bei Abfassung der Dissertation zu danken habe.